

conciencia, seguramente no hubiera tenido apariciones ni hubiera imaginado que la selva avanzaba, pero su propio temor la pierde. Todo el elemento sobrenatural, tan frecuente en las obras de Shakespeare, puede explicarse partiendo de este punto de vista de la psicología de los personajes principales: la obsesión de Hamlet toma forma en el espejismo de su padre; las maquinaciones de Lady Macbeth aparecen corporizadas en el aquelarre nocturno de las tres brujas, de tan gran efecto teatral. Lo que pasa por la mente de los protagonistas no sólo se exterioriza en palabras, sino que aparece ante la vista en una anticipada visión de la técnica cinematográfica. Del mismo modo Calderón, en los autos sacramentales, personifica las dudas del hombre, los bajos deseos, su conciencia, y así el movimiento escénico es más animado y la representación tiene mayor poder sobre el ánimo de los espectadores. Cuando en el siglo XVIII Moratín hacía una censura implacable de los dramas de Shakespeare acusándole, entre otras cosas, de introducir brujas y apariciones, no comprendía en toda su significación este procedimiento escénico, que a él le parecía ingenuo y pueril.

Para acabar de comprender la trascendencia de este teatro y la originalidad del dramaturgo inglés y su característico concepto del arte teatral, casi se hace necesario su contraste con las obras de la escena francesa de época inmediata posterior. Shakespeare y Racine están en los polos opuestos: las célebres unidades clásicas de tiempo, lugar y acción que el teatro francés considera el primer mandamiento de todo autor teatral, para Shakespeare no cuentan. Tanto en la tragedia clásica como en la francesa, la muer-

te en escena no ocurre nunca: la Piedra de Racine se mata a escondidas del espectador, y la muerte de Hipólito, solamente se refiere; a veces se oyen los gritos, al fondo, pero no se ve nada; los ojos del espectador no contemplan la acción excesiva y la palabra suplente al hecho; se da más importancia a la retórica que a la visión directa. Más próximo al realismo de Séneca que a la tragedia de los maestros griegos, Shakespeare, por el contrario, emplea la acción directa y no tiene escrúpulo en hacer morir sus personajes en escena: así, Desdémona muere estrangulada a manos de su esposo, y el público sigue paso a paso el proceso del crimen; en «Hamlet» queda el escenario sembrado de cadáveres y se oyen las últimas confesiones de los agonizantes. La tragedia francesa usa siempre el alto coturno, su tono es sostenido y no permite la intervención de una broma de personaje secundario, como el gracioso en el teatro español del Siglo de Oro. Lo cómico ya tiene su apartado en el género de la comedia, donde, a su vez, no tiene cabida lo trágico. De nuevo, Lope de Vega o Calderón y Shakespeare vuelven a emplear la misma fórmula teatral; para ellos no hay separación rígida de géneros; en la más impresionante tragedia española puede decir sus gracias un rústico aldeano, sin que la obra desmerezca, y así en las comedias shakespearianas los chistes de criados y las canciones báquicas no entorpecen su curso. Tampoco hay división entre tierra y cielo. A nuestra escena bajan los santos como a la de Shakespeare los aparecidos y genios maléficos. Voltaire, máximo teórico del teatro francés, denuncia a Shakespeare como «un salvaje con destellos de genialidad en una oscura no-